

Evelyne Polt-Heinzl

Peter Handkes Korrekturen am zeitgenössischen Diskurssystem

Eine Parallelektüre von *Der Chinese des Schmerzes* und *Kali*

Poesie kann nur sein, was kein Thema sein kann
(*Am Felsfenster morgens*)

1. Aufgespannte Räume

In *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) lässt Handke den Chronisten erzählen, wie die Lektüre des römischen Rechts allmählich Ordnung in seine Welt-Wahrnehmung brachte. Dabei ging es nicht um „irgendwelche Leitbilder der Gerechtigkeit“, sondern um „ein Ordnen, ein Auffächern, ein Lichten, ein Durchlüften des Chaos oder der sogenannten Wirklichkeit“¹. Die lange Reihe der abgehandelten Sachverhalte teilte ihm die Welt „genauer und schärfer ein und erweiterte zugleich das große Bild. [...] Je mehr an möglichen Konflikten das Gesetz aus der Formlosigkeit herausstranchierte, je dichter seine ‚Maschen‘, je ziseliert und kleinteiliger die herausgeleuchteten Wechselfälle, desto weiter wurde mir beim Lesen die Welt, auch desto klarer und offener“².

Produktiver als darin eine „Poetik des Kodex“³ zu sehen, ist hier vielleicht Michel Foucaults Bild der Welt als „Netz“, wie er es 1967 in seinem Vortrag *Andere Räume* entwickelte. Denn das Epochengefühl zeige sich in seiner Verschränkung „des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander“ als „Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“⁴

Durch die „Praktiken des Gehens“, mit dem sich viele von Handkes Protagonisten durch dieses ‚Netz aus Punkten‘ bewegen und dabei beobachtend ein Stück Welt erschließen, entfaltet sich in seinen Erzählgebäuden ein ganz eigener „Raum für Zeit, in

1 Handke, Peter: *Mein Jahr in der Niemandsbucht*. Ein Märchen aus den neuen Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 215.

2 Ebd., S. 216.

3 Bossinade, Johanna: *Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens*. Mit dem Beispiel Peter Handke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 209.

4 Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46, hier S. 34. http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf [30.10.2017].

dem sich Ereignisse aus verschiedenen Zeiten bündeln“⁵. Auf der Exterritorialität dieses literarischen Raums hat Handke stets beharrt. „Das heißt nicht, daß die Geschichten im luftleeren Raum spielen, sondern sie spielen im Buch“, das sei „eben die Buchgegend“⁶. Durch das Benennen und Beschreiben von Räumen im Erzählen entsteht eine „Spielstelle“, und man möchte sie „als die Wirklichkeit gelten lassen, und in solcher Umfriedung auf der Höhe der Zeit bleiben“⁷.

Diese spezielle Umfriedung generiert einen Imaginationsraum, der abseits der gebahnten Denkwege Blicke in die Lücken dazwischen eröffnet. In diesen Lücken ist in Foucaults *Ordnung der Dinge* das „geheime[] Netz“ der Dinge verortet, „ihr inneres Gesetz [...], nach dem sie sich in gewisser Weise alle betrachten“, und das überlagert wird von dem, „was nur durch den Raster eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache existiert. Und nur in den weißen Feldern dieses Rasters manifestiert es sich in der Tiefe, als bereits vorhanden, als schweigend auf den Moment seiner Aussage Wartendes.“⁸ Auch dieses Bild von der Gitterstruktur unserer Wahrnehmung mit den Lücken dazwischen, in denen sich das Wesen der Dinge verbirgt oder zeigt, lässt sich für die Lektüre von Handkes Texten vielfach produktiv nutzbar machen. Die Lücke, der leere Zwischenraum ist es, wo eine andere Wahrheit, sei es jene der Dinge oder auch jene eines anderen Blicks auf Geschichte und Geschichtlichkeit, greifbar werden kann.

„Schließ die Augen, und aus dem Schwarz der Lettern bilden sich die Stadtlichter.“⁹ Das ist der erste Satz der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* (1983), die ursprünglich *Schwellengeschichte* heißen sollte¹⁰. Die Hauptfigur Andreas Loser beschäftigt sich als archäologischer Schwellenkundler mit der Identifizierung jener Aussparungen, die bei freigelegten Fundamenten die Position des Eingangs bezeichnen. Die Lücke ist der Ort, wo sich die Dinge/die Natur ihren Platz zurückerobern, wo sie sich wieder in ihr Recht setzen. Kurz nach Losers Mord am Hakenkreuz-Schmierer rückt Handke eine Bank in den Blick, deren Beschriftung defizient ist: „Im Zentrum der Bank markierte die weggeschabte Letter einen Leerbereich, welcher, so sah ich es, nun wieder den Kranichen, den Möwen, den Eisvögeln – der stummen Welt – angehörte.“ (DCS 108)

5 Strinz, Bastian: Raum- und Zeitkonstruktion bei Peter Handke: *Die Wiederholung und Versuch über die Jukebox*. In: Mauerschau 3 (2010) 1, S. 171-187, hier S. 172.

6 Hamm, Peter / Handke, Peter: Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo. Göttingen: Wallstein 2006, S. 38f.

7 Handke, Peter: Die Abwesenheit. Ein Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 114.

8 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 22.

9 Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 7. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle DCS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

10 Handke, Peter / Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellingner und Katharina Pektor. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 443f.

Ein sichtbares Gegenkonzept zur Leerstelle, die durch das Gitterraster hindurch sichtbar wird, sind die „Schemabilder“ (DCS 159), jene im Stadtraum aufgebrachten Umrisslinien, die den Bestimmungszweck eines Ortes – ein Hubschrauberlandeplatz (DCS 93) oder ein Fußgängerübergang (DCS 158f.) – definieren und damit die verwaltungstechnische ‚Ordnung der Dinge‘ dem Stadtbild verbindlich einschreiben. Ein Äquivalent dieser urbanen Be-Zeichnungen sind im ländlichen Raum die Wanderwegmarkierungen. Auf dem Rückweg von seinem ersten Spaziergang Richtung Stadt schleudert Loser nicht nur alle das Ufer verunzierenden Plakatständer wütend in den Almkanal, am Ende löst er „mit dem Taschenmesser auch noch die an den Stämmen der Uferweiden befestigten rot-weiß-roten Wanderwegplaketten ab“ und wirft „sie den Stellwänden nach“ (DCS 68). Eine besondere Skurrilität entsteht, wenn sich die beiden bezeichnenden Ordnungssysteme überlagern: „Die Wanderwegmarkierungen mitten in den Städten; wer rettet die Welt vor der Eingemeindung?“¹¹ So lautet ein Eintrag in der parallel zu *Der Chinese des Schmerzes* entstandenen Notaten-Sammlung *Die Geschichte des Bleistifts* (1982). Eine Folge dieser alle Lebensbereiche erfassenden verwaltungstechnischen „Ordnung der Dinge“, zu der auch die Beschilderung im Dienste touristischer Erschließung gehört, markiert für die Verwalterin in *Über die Dörfer* (1981) die Verödung der Lebenspraxen:

Wie verlassen sind doch heutzutage unsre Täler. Haben Sie nicht bemerkt, daß Ihr Höhenweg ein „Lehrpfad für unsere Gäste“ ist, wo jede Baumart ein Namensetikett trägt und gleichförmige Schilder auch vor den alten Bildstöcken aufgestellt sind, statt mit „Buche“ oder „Lärche“ beschriftet mit „Andachtsstätte“?¹²

2. Dome, Brücken, Schwellen

Kali. Eine Vorwintergeschichte erschien 2007 als Broschurband, bereits ein Jahr später folgte eine Taschenbuchausgabe – das Buch war in den Bestsellerlisten gelandet, in die Handke nach den Verkaufserfolgen seiner frühen Bücher erst wieder 2004 mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zurückgekehrt war. Die 1983, fast ein Vierteljahrhundert früher publizierte Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* liegt zwischen diesen beiden Phasen erhöhter Publikumsgunst.

Ein – im Wortsinn – verbindendes Element zwischen den beiden Büchern ist das Salz. In *Der Chinese des Schmerzes* wird nicht nur im Gespräch der Kartenspieler über die Kristallisation des Salzes debattiert, in der großen Liebesszene mit der Unbekann-

11 Handke, Peter: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1982, S. 356.

12 Handke, Peter: *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 27.

ten am Salzburger Flughafen bricht die Verbindung von Salz und Erotik „plötzlich und heftig, fast wie ein Salzsturz, über den Leser herein“¹³ mit dem unvermittelten Ausruf: „Salzdom deiner, meiner, Anwesenheit.“ (DCS 166)

In Kali ist der Salzdom, die tiefste Stelle des wie ein umgekehrter babylonischer Turm in die Erde ragenden Bergwerks, Ort der Vereinigung der Sängerin mit dem Salzherren, die den Umschwung der Handlung bedeutet. Beide Liebesszenen sind im Übrigen – wie stets bei Handke – im Rückgriff auf die Verschwiegenheit der *ars erotica* erzählt, also unter Umgehung der *scientia sexualis* und des aktuellen *Turns* des Menschen zum „Geständnistier“¹⁴, der auch die Literatur geentert hat.

Und zwischen diesen beiden Werken scheint – jenseits des Salzes und jenseits der Lebensthemen und Motivketten, die Handkes Gesamtwerk durchziehen – noch eine tiefere innere Nähe zu bestehen. Zumindest greift *Kali* zentrale Bilder der älteren Erzählung in auffälliger Weise wieder auf. Etwa die Brücke über den Kanal.

Wie durch Märchen „Orte zu Orten“ werden, „die es sonst nicht sind. Es gäbe ohne die Märchen kein ‚Häuschen im Wald‘, keinen ‚gläsernen Berg‘“¹⁵, macht die Brücke einen Punkt des Ufers zu einem konkreten Ort. In *Der Chinese des Schmerzes* überquert Loser wiederholt eine Brücke über den Almkanal, der die Stadt Salzburg, vom Berchtesgardner Land kommend, seit dem Mittelalter mit Wasser versorgt; immer wieder beobachtet er hier zufällige Passanten und wird im Epilog zum mentalen Brücken-Wächter im Sinne des Chronisten der Niemandsbucht.¹⁶

Ist die Brücke hier genuiner Bestandteil der realen Erzähllandschaft,¹⁷ wird in *Kali* ‚dieselbe‘ Brücke bei der Ankunft der Sängerin in der Kindheitsgegend jenseits des Meers gleichsam wieder aufgebaut bzw. in das Bild einer Meeruferlandschaft hineinmontiert. Am Kai angekommen, besteigt die Sängerin ein Kanu oder einen „Einbaum [...], der an der Einmündung eines Fließchens, nein, eines Kanals in das Meer liegt“¹⁸, und rudert mit ihm den Kanal hinauf. „Auf einer Holzbrücke über den Kanal werden dann zwei Menschen stehen [...]. Ein Stück weiter steuert sie ans Ufer, steigt aus, bindet

13 Kastberger, Klaus: Peter Handke und das Salz – fünf Orte. In: Ders. (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Wien: Zsolnay 2009 (= Profile 12), S. 143-182, hier S. 149.

14 Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. Bd 1: Der Wille zum Wissen. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 63.

15 Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1998, S. 332.

16 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: Peter Handke. In Gegenwelten unterwegs. Wien: Sonderzahl 2011, S. 67f.

17 Vgl. Pektor, Katharina: „Aber wie nähere ich mich L.'s Geschichte?“ Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*. In: Kastberger (Hg.) 2009, S. 109-132.

18 Handke, Peter: Kali. Eine Vorwintergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 72. Im Folgenden wird die Erzählung mit der Sigle KEV und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

das Boot fest und geht – fast läuft sie – zurück zur Brücke; nur ist dort niemand mehr.“ (KEV 73)

Das Wiederfinden der beiden Brücken-Menschen – es sind der Salzherr und sein Sohn – steht außer Frage, denn während Loser ein trainierter Finder von Verlorenem ist, eignet der Sängerin diese Fähigkeit gleichsam genuin. Immer wieder findet sie Gegenstände im Vorbeigehen, ein Knopf, ein Ring, eine Augenlinse, und sie wird am Ende auch das verlorene Kind, die große Leerstelle des Buches, wiederfinden. Nachdem sie und der Salzherr in der Liebesszene zueinander ‚gefunden‘ haben, erklärt sie ihm die Kunst des Findens so:

Nicht den Platz fixieren [...]. Vielmehr: woandershin schauen, auch hinauf zum Himmel – denn danach zeigt sich das Nähere, das am Boden, umso schärfer. So schauen nicht im Stillstand, sondern in der Bewegung, im Gehen. [...] Und finden wirst du dein dir entfallenes Ding kaum in dem angegebenen Umkreis, sondern eher nebenan, oder eher weiter weg, und noch weiter. (KEV 146f.)

Das Gespräch der beiden findet vor der Tür seines Hauses statt, also gleichsam auf der Schwelle, nicht nur Ort des Transits sondern auch der Kommunikation. Als die Sängerin zum ersten Mal vor dieser Tür stand, noch beladen mit der Vorstellung, auf ihrer Begegnung mit dem Salzherrn laste ein schicksalhafter Fluch, betritt sie das Haus nicht gleich, sondern lässt sich „vorderhand nur auf der breiten Hausschwelle nieder. Reglos sitzt sie da, an den Türpfosten gelehnt, wie schwerer und schwerer werdend, wie mit der Schwelle einswerdend“ (KEV 93f.). „Es waren die Schwellen überhaupt, aus denen Liebende und Freunde sich die Kräfte saugten“ (DCS 127), sagt in *Der Chinese des Schmerzes* der Priester beim Gespräch der Kartenspiel-Runde, und Handke hat schon 1988 darauf hingewiesen, dass er in diese Rede „ironischerweise Sätze aus dem Fragment über die Passagen von Paris“¹⁹ von Walter Benjamin eingebaut hat.

Zum Schwellenkundler aber wurde Loser durch die Bemerkung eines älteren Archäologen-Kollegen, er, Loser, wolle „immer nur etwas finden“ (DCS 24). Daraufhin begann Loser sich darauf zu konzentrieren, „weniger das aufzuspüren, was noch vorhanden war, als das, was fehlte: das unwiederbringlich Verschwundene – das Verschleppte, oder auch bloß Verrottete –, welches zugleich als Hohlraum doch weiterbestand: die Leerstellen, oder Leerformen.“ (ebd.) Das hat ihn schließlich zur Fixierung auf die Schwelle als Aussparung im Raum und Ort des Übergangs gebracht.

19 Kurtz, Ulrich: „Das sind die Sachen, die mich zum Schreiben bringen“. Peter Handke im Gespräch mit Ulrich Kurtz über Doppelgänger, Verstorbene, Schwellen. In: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie* (1988) 4, S. 21-25, hier S. 24f.

3. Formeln und Hohlformen

Was Handke in seine erzählend aufgespannten Räume hineinstellt, sind Debatten, Bilder und Konstellationen, die, wie auch der Umgebungsraum selbst, oft wie aus der Zeit gefallen wirken oder doch unzusammengehörig und damit das Potential eines „Gegengedächtnisses“ (Foucault) entfalten. In das Dispositiv des jeweiligen Erzählgebäudes werden unzugehörige Diskurse eingebaut und/oder zugehörige, also erwartbare Diskurs-elemente daraus eliminiert. Das irritiert, denn es sind die jeweils zugehörigen Diskurse, die für die Zeitgenossen die vorgefundene Welt ordnen und bewerten und damit auch die Bandbreite bzw. die Grenzen ihrer Wahrnehmung abstecken. „Was nicht in eine Formel gebracht war, existierte nicht, es mußte eine Einbildung sein, es hatte keinen Bestand, sonst wäre es, sei es bei Freud, sei es bei Kraus auf irgendeine Weise vorgekommen.“²⁰ So beschrieb Elias Canetti im Rückblick die intellektuellen Denk-Schranken seiner Jugendzeit. Profaner und zeitnäher formuliert: „Was man in der SCS [Shopping City Süd] nicht findet, findet man nirgendwo.“²¹

Das hegemoniale Sinngelände als Gesamt der basalen Codes und Diskurse kann durch Manipulation an den Bausteinen irritiert werden und eine Neukonfigurierung der vorgegebenen Werte-Ordnung anstoßen. In *Kali* interpretiert der Salzherr alle Tätigkeiten der verlorenen, „aus sämtlichen Erdgegenden“ (KEV 110) stammenden Flüchtlinge, für die es „nur böse Mächte [gibt]. Und die bösesten Mächte sind die oben im Himmel“ (KEV 111), als Gebet. Sie verrichten „all das, was sie so tun oder stümpfern, als Gebet, die zweckloseste Handlung, die kleinste Bewegung“ (KEV 112). Damit geraten gleich mehrere Diskursordnungen durcheinander: Der religiöse Ton irritiert das Selbstverständnis einer laizistischen Welt, während die ‚Verweltlichung‘ des Gebets das geschlossene Bild religiöser Regelsysteme sprengt. Dadurch entstehen Kippeffekte ins Utopische und auch ins Surreale, die den „zeitlichen und räumlichen Rahmen“²² verändern und so einen imaginären Ort der Betrachtung aufmachen. Die dadurch gewonnenen Freiheitsgrade enthalten ein subversives Potential, das Denkräume öffnet, in denen eine andere Wahrheit sichtbar werden kann und in dem Macht- und Autoritätsbeziehungen im Sinne Homi K. Bhabhas Konzept des „Dritten Raumes“ neu verhandel- oder doch darstellbar werden.

In *Kali* dekonstruiert Handke gleich zu Beginn zeittypische Diskurszusammenhän-

- 20 Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München / Wien: Carl Hanser 1993 (= Gesammelte Werke 7), S. 118.
- 21 Seiß, Reinhard: Mahnmal der Konsumgesellschaft. In: Wiener Zeitung, 7./8.12.2016, S. 18f., hier S. 18.
- 22 Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Hg. und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt. Aus dem Englischen von Katharina Menke. Wien / Berlin: Turia + Kant 2012, S. 69.

ge, indem er sie auf jenen Kern rückführt, mit dem sie ihm einst wichtig waren: das Popkonzert ohne Glamour, das Kino ohne Blockbuster. „Ihre Musik hat mein Wir neubelebt“ (KEV 13), sagt der Chauffeur zur Sängerin. Mit diesem durch die Schreibweise ‚erfundenen‘ Verb „neubeleben“ spricht er aus, was Handke mit der Popmusik einst verbunden hat – so wie er in seinem Werk den Gesten und Kommentaren von Randfiguren aus sogenannten ‚bildungsfernen‘ Schichten oft eine zentrale Deutungshoheit zugesteht.²³ Im Kinocenter betritt die Sängerin dann zwei Vorführräume: In dem mit überalterten Besuchern ist die Leinwand „wie früher die Bühne“ (KEV 16), im andern dann „Knall und Fall, Schreien, Toben, Bersten, Röcheln, Explosionen, noch und noch“ (KEV 17).

Im Erzählaufakt ist die Figur des Erzählers Teil der Szenerie, nämlich Besucher jenes Konzerts, bei dem die Sängerin explizit auf jede zum Popgeschäft gehörende Inszenierung als Star und Kultgröße verzichtet. Sie hat offenbar keine Bühnenshow abgezogen, denn sie verlässt die Bühne „ohne Schweiß“ (KEV 9) und noch während des Applauses, auch muss sie sich nicht umziehen, da sie offenbar „mit ihrem Straßenzeug“ (KEV 10) aufgetreten ist. Das ist mehr als ein Gegenentwurf zum üblichen Glamourmarketing der Popkultur, es ist eine Neukonfiguration der Utopie einer Gegenkultur aus dem Geist des Aufbruchs von 1968. Das ist auch der unausgesprochene Hintergrund der „Moralpredigt“, mit der die Pastorin in *Kali* mit der Generation der Babyboomer abrechnet, die bei ihrem Aufbruch auch manche Rituale und Konventionen ‚entsorgte‘, ohne dafür Ersatz zu schaffen. Mitzuhören sind in dieser Ansprache auch die Anfang 2007 neu aufflammenden Debatten über alte RAF-Prozesse.

Für meine Generation gibt es nichts Höheres mehr. [...] Eine Generation im Aufbruch? Eine Pioniergeneration? Oder meinetwegen auch eine verlorene Generation? Eine verkaufte? Eine verratene? [...] wir richten nichts als Unheil an in der lieben Welt, und das nicht einmal durch unser Tun und Lassen, sondern durch unser bloßes Dasein. Allein durch die Art unseres Daseins, ständig voll da, ständig in der Überzahl, ist unsreiner eine Beleidigung allein schon für das Auge – es muß ja nicht das Auge Gottes sein –, und eine Kränkung für die Seele. (KEV 80f.)

Viele der ästhetischen Praktiken, mit denen Handkes Generation zur Befreiung aufbrach, sind durch die ökonomischen Verwertungszusammenhänge ins Schrille gekippt: Popmusik, Film, Performance, aktuell wird zunehmend auch der Literaturbetrieb davon erfasst. Aus emanzipatorisch aufgeladenen Diskursen und kulturellen Praktiken wurden kommerzialisierte Hohlformen, gesellschaftspolitisch entkernt bzw. umgedreht. Und diese Problematik greift weit über das Phänomen Popmusik hinaus, wo der Kipperfekt vielleicht nur als erstes sichtbar wurde. Popmusik galt als Teil der fortschrittlichen,

23 Vgl. Polt-Heinzl, Evelyn: „... weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt“ (Ludwig Wittgenstein). Handkes (Sprach-)Bilder als Schule des Sehens. In: Estermann, Anna / Höller, Hans (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen Verlag 2014, S. 47-60.

widerständigen Jugendkultur. Das Erstaunen war groß, als Neonazi-Bands die Szene betraten und gute Musik machten. Niemand hatte sich überlegt, dass Popmusik politisch eine Hohlform ist, die so und so gefüllt werden kann oder auch nur im Zeichen von Kommerz und Glamour zu einer leeren Geste verkommt. „Dann wurde ihm die innere Stummheit bedrohlich [...], und er wünschte sich die Leidenschaft des Sprechens zurück. Unwirklichkeit heiße: alles konnte geschehen, aber er hatte keine Eingriffsmöglichkeit mehr. Ging es nicht doch gegen eine fremde Übermacht?“²⁴ Das denkt Sorger in *Langsame Heimkehr* (1979), und die „fremde Übermacht“ ließe sich als jener Zeitgeist umreißen, den die Revolte von 1968 wie einen Geist aus der Flasche in die Konsumwelt entließ.

4. Die Kunst der Neukonfiguration

Dass dieses Phänomen ein prinzipiell politisches ist, wird in jüngster Zeit an vielen gesellschaftlichen Knotenpunkten sichtbar und hat mit den wachsenden Lücken zwischen Sprachpraxis und gemeinter Realität zu tun, die der Gesellschaft zunehmend eine verbindliche Basis entziehen. Sven Reichardt hat die schleichende Aushöhlung und Umkehrung von gesellschaftspolitisch nicht (mehr) geerdeten Begriffen am Beispiel des Wortfelds „alternativ“ analysiert, das in den 1970er/80er Jahren als „linkscodierte[r] Begriff“ der alternativen Grünbewegung galt. Während das Adjektiv sich auf den Kontext „alternative Energie“ zurückgezogen hat, konnte das Substantiv 2013 problemlos von der rechtsradikalen „Alternative für Deutschland“ „gekapert“ werden.²⁵ Wie radikal auch der kritische Diskurs eine Verbindung zu klar definierten politischen Positionen – rechts/links, oben/unten – verloren hat, wird dabei in dieser Analyse selbst sichtbar. Begriffe wie „jugendkulturell“ und „Bürgergesellschaft“ werden hier eindeutig im damaligen „Habitus des Aufbruchs“²⁶ im Sinne einer umfassenden Demokratisierung der Gesellschaft verortet, als wären nicht auch die Neonazi-Szene „jugendkulturell“, während der Begriff „Bürger“ seit der Revolution von 1848 seine politische Bedeutung – in Abgrenzung zum Adel – längst eingebüßt hat. Werden Begriffe wie diese nicht genau politisch definiert, bleiben sie übernahmegefährdet durch jede beliebige politische Bewegung. Umgekehrt wiederum ist Pegida eine klassische Ausformung der Zivilgesellschaft, schließlich inkludiert dieser Begriff zunächst nur eine Abgrenzung von militärisch organisierten gesellschaftlichen Formationen.

24 Handke, Peter: *Langsame Heimkehr*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 129.

25 Reichardt, Sven: *Alternative*. Eine politische Begriffsgeschichte. In: *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte* 10 (Winter 2016) 4, S. 114-118, hier S. 114f.

26 Ebd., S. 115.

Literarische Rede, so wie Handke sie versteht, dokumentiert und verhandelt dieses Anderswerden der Sprache und ist damit zentrales Element eines gesellschaftlichen Gergedächtnisses. Vor diesem Hintergrund relativieren sich gängige Zuschreibungen, Handkes literarisches Sprechen sei spätestens seit *Langsame Heimkehr* weltabgewandt, in jedem Fall unpolitisch. Seine lebenslange Arbeit an ‚Wortlisten‘, die in allen seinen Journalbänden nach neuen, anderen Begriffen zur Beschreibung von (Natur-)Phänomenen fahnden, sind mehr als die Suche nach poetischen Bildern, es geht um eine Neuvalenzierung abgegriffener, ausgehöhlter, blind gewordener oder auch de-kontextualisierter Begriffe und Sprachbilder. Eine systematische Relektüre könnte hier zeigen, dass Handkes ‚Wortlisten‘ – wie ein gelungener Aphorismus – häufig das Ergebnis eines langen und analytischen Reflexionsprozesses über die Befindlichkeit unserer Gesellschaft darstellen. „Verb für die Bewegung der Blätter (im Nachtwind): sie ‚wirtschaften“²⁷, heißt ein Eintrag im Journalband *Gestern unterwegs* (2005). Das konfiguriert einen Bereich menschlichen Handelns komplett neu, indem es das Verb „wirtschaften“ mit Blick in die Baumkrone zurückführt auf seinen Kern, der nicht Profitmaximierung lautet, sondern ein Haushalten, ein sinnvolles Handeln zusammen mit anderen im Interesse des Gemeinwohls. Ähnlich umgepolt wird unser Blick auf die sogenannten sozialen Netzwerke im Eintrag: „Verb zum Laut der himmelaufsteigenden Lerchen: Sie ‚twittern“²⁸.

Derartige Rückführungen von Bedeutungsinhalten auf Erfahrungsbilder und Diskurse, die nicht mehr verstanden werden und/oder scheinbar auf nichts Faktisches oder nichts Relevantes (mehr) bezogen werden können, wirken unzugehörig, also verstörend. In *Der Chinese des Schmerzes* überlegt Loser, Vergils *Georgica* zitierend, ob das in dieser „Landschaftslehre in Versen“ (DCS 42) überlieferte Erinnerungswissen noch einen Ort und eine Funktion für die Gegenwart haben könne: „Weiterwirkende Tatsachen oder wirkungslos gewordene Zaubersprüche? Gesetzeskräftige Daseinsform, oder bloß noch angemaaßte Beschwörungsformeln. [...] immer neu eingreifende Bilder, oder außer Kraft gesetzte alte?“ (DCS 69f.) In einem Interview bekannte Handke 1987, er suche „die Verbundenheit des Worts mit dem ursprünglichen Ding zu wiederholen oder zu erneuern“²⁹, denn: „Es gibt Wörter, die jeden Tag gesagt werden, doch der, der leidet und schreibt, gibt den Wörtern eine neue Bedeutung, und damit verjüngt sich die Welt.“³⁰ Indem Handke semantische „Übereinkünfte infrage“ stellt, vermag er „unsere Sprache und damit auch unser Denken zu reinigen“, auch wenn man Handke „nicht

27 Handke, Peter: *Gestern unterwegs*. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2005, S. 484.

28 Handke, Peter: *Vor der Baumschattenwand nachts*. Zeichen und Anflüge von der Peripherie 2007-2015. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2016, S. 188.

29 Handke, Peter / Gamber, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber. Zürich: Ammann 1987, S. 112.

30 Handke 1994, S. 14.

zu einer Putzfirma des Geistes machen“³¹ sollte, schrieb Wendelin Schmidt-Dengler in einer Würdigung zu Handkes 65. Geburtstag. In diesem Sinn aber ist Handkes Werk ein Beweis dafür, dass es „der Literatur im Rückbezug auf sich selbst und eine eigenständige Bedingung und Gebrauchsweise des Erzählens [...] gelingen [kann], die Verwerfungen und Begrenzungen einer primär ökonomischen Beziehung zur Lebenswelt aufzuzeigen“³².

5. Klage, Anklage, Moralpredigt

Als Störfaktoren können oft schon kleine Einsprüche wirken, die von den hegemonialen Diskursen vorgesehene Interpretationen als historisch geworden und also veränderbar aufzeigen, und sei es nur eine verkehrspolitische Einrichtung, die sich dank EU-Vorgaben in kürzester Zeit europaweit flächendeckend verbreitet hat. „Zur Zeit, da diese Geschichte spielt“, heißt es im 1997 erschienenen Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*, „gingen selbst die Einmündungen solch eines entlegenen Weges [...] in eine noch so abseitige kleine Landstraße im Kreisverkehr vor sich, und zwar auf dem ganzen Kontinent.“³³ Mitunter verpackt Handke derartige Attacken in einen Nebensatz, wie die Kritik an Modetrends bzw. an den Vermarktungstechniken eines jungen Gewerbes wie dem Nagelstudio: „Ein Fingernagel kratzt über die Scheibe, der sich nach einem richtigen Nagel anhört.“ (KEV 85) In *Der Chinese des Schmerzes* wird die Einführung der Sommerzeit nicht kommentiert, sondern mit der Beschreibung konkreter Beobachtungen wie einem schlaflosen Kind und den „seltsam verfrühten Feierabendposen“ (DCS 84) der Erwachsenen ins Bild gesetzt.

Holt Handke zu derartigen Sündenregistern der sozialen Praktiken unserer Gesellschaft mit größerem Atem aus, wird das in der Regel nur dann als verstörend wahrgenommen, wenn sie als „Predigt“ bezeichnet bzw. inszeniert und im Religiösen kontextualisiert werden. In *Der Chinese des Schmerzes* wird das Wort ‚Predigt‘ (DCS 128) zwar ausgesprochen und der Sprecher ist tatsächlich ein Priester, doch seine Rede – ein Plädoyer für das Schwellenbewusstsein – wird am Kartentisch gesprochen und hat daher die Literaturkritik nicht irritiert.

Anders lag der Fall bei Situierung wie Positionierung in der Predigt-Szene in *Kali*, wie zuvor schon bei der Rede der Verwalterin und vor allem bei der abschließenden

31 Schmidt-Dengler, Wendelin: Rebell & Reiniger der Literatur. In: Österreich, 1.12.2007, S. 4-6, hier S. 4.

32 Schönthaler, Philipp: Portrait des Managers als junger Autor. Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 121.

33 Handke, Peter: In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 119.

Ansprache Novas in *Über die Dörfer*. Das hat wohl auch dazu geführt, dass *Kali* Rezensenten zum Vergleich mit diesem Stück aus dem Jahr 1981 angeregt hat³⁴, und Handke prompt das Etikett eines „literarischen Bußprediger[s]“³⁵ verliehen wurde. Und es waren nicht zufällig diese beiden Werke, die besonders laut den Vorwurf hervorriefen, Handke habe sich von einer realistischen Beschäftigung mit der Welt abgewandt.

In beiden Werken werden die Moralpredigten sprachlich wie mit der Positionierung der Sprechenden im Erzählraum besonders herausgestellt. In *Über die Dörfer* paraphrasiert eine an der Friedhofsmauer lehrende Leiter die Kirchenkanzeln. „*Wie ein Torso erscheint Nova oben über der Mauer und stützt sich dort auf. [...] Alle wenden sich Nova zu. Diese spricht ruhig, leichthin, und zugleich doch dringlich*“³⁶, lautet die Regieanweisung. In *Kali* springt die Pastorin plötzlich auf „und geht zu der einen fensterlosen Wand, mit einer Art Estrade davor. Darauf stellt sie sich mit dem Rücken zum Raum. Und so spricht sie dann auch“ (KEV 85). Diese Pose verzichtet zwar auf eine dezidierte Kanzel-Inszenierung, ähnelt in ihrer Aufgeladenheit aber doch jener Novas in *Über die Dörfer*, während die Rede der Pastorin mit ihrer Haltung der Anklage, nicht des Aufrufs, inhaltlich an die „O tempora o mores“-Ansprache der Verwalterin erinnert³⁷. Und natürlich reflektiert die Predigt der Pastorin die Veränderungen der gesellschaftlichen Befindlichkeit in den zwischen den beiden Werken liegenden 26 Jahren. Schuldige sind immer schwerer benennbar und selbst die „Hölle“ hat sich gleichsam profaniert:

Ja, die Mächte sind unbesiegt geworden.

[...]

Denn niemand, der zuständig ist.

Denn niemand, der verantwortlich ist.

[...]

Ja, es ist die Hölle.

[...]

Eine melodische Hölle, eine summende Hölle,

eine Hölle aus zehn Milliarden verschiedener Erkennungsmelodien.

Eine Hölle der Apparaturen, Tastaturen und Systeme. (KEV 86f.)

Als sich die Pastorin in einer späteren Szene dann direkt an ihre Gemeinde wendet, tut sie das im zugehörigen Ambiente der Kirche, steht aber dezidiert „vor dem Volk, auf gleicher Höhe, ohne Kanzel. Dennoch hatte das, was sie so von sich gab, etwas von einem Abkanzeln“ (KEV 156). Statt Trost und Heilsversprechen enthält ihre Rede eine Pauschalverdammung: „Nur noch Gesindel seid ihr auf Gottes Erde, Desperados. Ver-

34 Winkler, Willi: Das ist kein Säuseln des Windes, das ist das Säuseln der Hölle. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.2.2007, S. 16.

35 Weinzierl, Ulrich: Im Töten Winkel des Dritten Weltkriegs. In: *Die Welt*, 3.2.2007, Beil., S. 3.

36 Handke 1981, S. 108f.

37 „O Zeiten“, ruft hier die Verwalterin aus (Handke 1981, S. 23).

nichtet gehört ihr. Weg mit euch. Unzählig sind inzwischen die täglichen Schrecken.“ (Ebd.) Den Umschwung der Stimmung oder beinahe der Weltlage bringt die Sängerin, die plötzlich mit dem wiedergefundenen Kind in der Kirchentür steht.

In *Der Große Fall*, erschienen vier Jahre nach *Kali*, kommt eine Moralpredigt vergleichsweise unauffällig daher und wurde daher auch von der Kritik nicht angemahnt. An einer Waldlichtung stehend beginnt der Schauspieler – ohne Publikum – mit einer gewissermaßen privaten Rundumschelte gegen all die Fitnessläufer, Biker und „Musikstöpsel“³⁸-Träger der urbanen Bobo-Kultur, die er hier aufmarschieren und den magischen Schwellenort verunehren sieht. Näherkommend, oder genauer hinschend, verändert sich der Ort – es ist kein magischer Platz, sondern ein mit Spazierwegen durchzogenes Naherholungsgebiet; vor allem aber individualisiert sich die „Menge“, letztlich sind es Geher, Beerensammler, Pilzesucher wie der Schauspieler selbst. Das ist eine der fast in jedem Buch Handkes eingebauten Demontagen der eingenommenen Kündler-Pose, die mit großer Geste anprangert, was sich als (optischer) Irrtum entpuppt.

Eine besondere Volte in diesen Akten der Revision an der Erzähler-Position als moralischer Instanz ist in *Der Chinese des Schmerzes* Losers große „Ansprache“ an „einen sich über die Wand tastenden Weberknecht“. Sie lautet: „Oho. So so. Aha. Hm. Na ja. Gut. Also dann.“ (DCS 185) Das Pendant zu dieser ‚Predigt‘ an einen der „Patrone der Schwellensucher“ (DCS 42)³⁹ ist gleichsam die Litanei der Osterglocken (DCS 193) – eine der zahlreichen Litaneien in Handkes Werk –, die mit dem Kontext des Faust-Bezugs einen eigenen Raum aufspannt. Die phallische Interpretation der zahlreichen Kirchtürme im Text zeigt im Übrigen die Grenzen einer rein „textpoetischen Interpretation“⁴⁰: Die Türme sind schlicht das beherrschende Faktum des Salzburger Stadtbildes und überdies durch die große Zahl barocker Kirchenbauten von zahlreichen weiblich gerundeten Kuppeln durchwachsen.

6. Die Ausfahrt des Helden

Der Mythenforscher Joseph Campbell entschlüsselte 1949 in seiner Studie *The Hero with a Thousand Faces*⁴¹ „das Genom des Heroischen“⁴². Die klassische Heldenfahrt

38 Handke, Peter: *Der Große Fall*. Erzählung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 93.

39 Vgl. Höller, Hans: *Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945*. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 149f.

40 Bossinade 1999, S. 217f.

41 Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. Berlin: Insel Verlag 2015.

42 Esders, Michael: *Ware Geschichte*. Die poetische Simulation einer bewohnbaren Welt. Bielefeld: Aisthesis 2014, S. 17.

besteht demnach aus zwölf Phasen, die bis herauf zu *Star Wars* wirkmächtig sind: (1) Schilderung der gewohnten Welt, (2) Ruf des Abenteurers, (3) Weigerung, (4) Begegnung mit einem Mentor, (5) Überschreiten der ersten Schwelle, (6) Bewährungsproben / Begegnungen mit Verbündeten und Feinden, (7) der Held sinkt tief und gerät in höchste Gefahr, (8) besteht die Prüfung bzw. überwindet die Gegner, (9) erhält die Belohnung; es folgen (10) der Rückweg mit Todesgefahr, daraus geht der Held (11) gereift hervor, kehrt mit dem errungenen ‚Elixier‘ zurück und findet (12) Anerkennung.

Die Abfolge von Aufbruch, Reise/Wanderung und Rückkehr ist in Handkes Werk als fester Bestandteil seiner „Praktiken des Gehens“ omnipräsent. In *Der Chinese des Schmerzes* wiederholt sie sich in jedem der drei Handlungskapitel, während *Kali* als idealtypische Heldinnenausfahrt inszeniert ist. Es scheint ein Ruf ergangen, eine höhere Macht hat eingegriffen und auserwählt, was die Figur der Sängerin mythisch auflädt. „Ich gehöre niemandem. So steht es geschrieben. Aber einer gehört mir. Wird mir gehören. Einer. Bald schon. Demnächst. So steht es geschrieben.“ (KEV 28) Mit diesen Worten weist die Sängerin die Annäherung ihres Gitarristen zurück, und in diesem Geist bricht sie zu ihrer Reise in die Kindheitsgegend auf. Am Ende freilich stellt sich heraus, dass gar kein Ruf ergangen war und nichts geschrieben steht. Es ist der Salzherr, der vor dem scheinbar vorherbestimmten gemeinsamen Sprung vom Salzberg hinunter den Bann aufhebt. „Allein – daß – du – es – gesagt – hast –, heißt – nicht –, daß – du – es – tun – mußt. – Denn nirgends – steht – es – geschrieben.“ (KEV 132) Mit dieser dem Schneewind abgelassenen Botschaft hebt der Salzherr und Geliebte der Sängerin den Bannspruch auf, dem sie sich – auch in prekärer Selbstüberschätzung – unterstellt hatte. Der für die Heldenausfahrt zentrale, weil initiale Punkt (2) Ruf des Abenteurers, der Baustein, der für Punkt 3 bis 12 die Basis abgibt, wird herausgezogen und damit der gesamten Inszenierung eine andere Interpretation unterlegt: Es bedarf keines Anrufs, keiner künstlichen Selbstüberhebung, das Leben will gelebt sein in seiner ganzen Banalität und Schwere.

Eine Art Paraphrase auf das Konzept der Heldenausfahrt ist auch die Wanderung des Schauspielers von seinem Haus an der Peripherie ins Zentrum der nahen Stadt (Paris) in *Der Große Fall*. Auf seinem Weg betritt er zwei Orte der Vergesellschaftung menschlicher Grundbedürfnisse – einen spirituellen und einen kreatürlichen, eine Kirche und eine Bedürfnisanstalt. An beiden Orten gelingt es ihm zumindest momentelang, sich als Teil einer Gemeinschaft zu erleben, ein Gefühl, das in Panik umschlägt, je mehr er sich dem Zentrum nähert, also dem Dilemma der Urbanität. „[A]usgerenkt an Leib und Seele“⁴³ fühlt er sich zuletzt – was an den „komplizierte[n] Seelenbruch“⁴⁴ in *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) fast vier Jahrzehnte früher erinnert.

43 Handke 2011, S. 278.

44 Handke, Peter: *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 31.

7. Utopie der Gemeinschaft

„Der Mensch hat sich gebildet, als die Sprache zur Verstreuung bestimmt war, und wird sich deshalb wohl auflösen, wenn die Sprache sich wieder sammelt“⁴⁵, heißt es in Foucaults *Ordnung der Dinge*. Der Imaginationsraum der Literatur ist als Ort denkbar, an dem sich die Sammlung der Sprache und das Verschwinden des Subjekts bzw. sein Aufgehen in einem gemeinschaftlichen Wir vollziehen kann. Der Salzherr in *Kali* formuliert diese Utopie im Medium der Geschichte des Turmbaus zu Babel. Als Strafe für die Hybris der Menschen hatte Gott einst ihre Sprachen verwirrt, und der Turmbau musste abgebrochen werden. „Hier freilich habe ich es erlebt, daß, je tiefer die Stollen getrieben sind, die da Arbeitenden und Lebenden die Sprache der anderen, auch wenn ihnen diese oben fremder als fremd war, umso besser und klarer verstehen.“ (KEV 125)

Erzählrealität wird die Utopie ungetrübt harmonischer Gemeinschaftlichkeit in *Kali* beim Fest in der kleinen Bar von „ungeahnte[r] Weiträumigkeit“ (KEV 135), in der als Ausformung einer klassischen Heterotopie ganz eigene Gesetzmäßigkeiten gelten. Hier sind alle realen Größen- und Machtverhältnisse außer Kraft gesetzt, alle Differenzen und Unstimmigkeiten eingeebnet, ein herrschaftsfreies einander Verstehen und einander Zugewandt-Sein wird möglich. Ein Äquivalent dieser Utopie ungetrübt Gemeinschaftlichkeit ist in *Der Chinese des Schmerzes* das Schwellen-Gespräch der Kartenspieler, das sich auch formal in einer narrativen Mehrstimmigkeit umsetzt, in der die Identität des jeweiligen Sprechers nicht mehr auszumachen ist und in einem gemeinschaftlichen Schweigen mündet.

Einer nach dem andern verstummte. Es war jedoch nicht die übliche Sprechpause vor dem Aufbruch. Das Erzählen schien vielmehr in dem Schweigen weiterzugehen und auf diese Weise sogar noch bedrter zu werden. Ein jeder rückte immer tiefer in sich selbst hinein und traf sich dort mit dem andern, mit dem er jetzt alles zwanglos gemeinsam hatte. „Es war einmal wir.“ (DCS 133f.)

„Indem die Erzählung anfang, ging meine Fährte verloren: Spurenverwischung“ (DCS 11), heißt es zu Beginn des Buches, und im Epilog löst sich mit den personenbezogenen Sätzen der Erzähler in der Vision eines den Menschen wohlwollend zugeneigten Brücken-Wächters auf. Doch der „zum ‚Brückensteher‘ transformierte Erzähler“⁴⁶ ist keineswegs „ein abgespaltener Teil der Gemeinschaft“, an dem die Passanten „wie blind [...] vorüberziehen“⁴⁷. Er ist als „der Wachhabende“ (DCS 251) vielmehr eine Vorwegnahme der Figur des teilnehmenden Zuschauer-Chronisten aus *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, die das Leben und Treiben der Menschen mit teilnehmendem Wohlwollen

45 Foucault 2015, S. 461.

46 Bossinade 1999, S. 220.

47 Ebd., S. 186.

begleitet und bezeugt. Kurz zuvor hat Loser für sein eigenes Leben, vor allem für den begangenen Mord, seinen Sohn mit dieser Funktion betraut – „Ich brauche dich als meinen Zeugen.“ (DCS 241) Erzähltechnisch transformiert diese Szene als Erzählung in der Erzählung das Erzählte zum Geständnis.

Als Ort aber zeichnet die Brücke über den Almkanal ihr strategischer Unwert aus, in Kombination mit der für zivilen Nutzen eingesetzten menschlichen Ingenieurskunst eine größtmögliche Garantie für Glück bzw. für eine größtmögliche Absenz äußerer Gefahren. Die Brücke

ist zu klein, daß sie je aus strategischen Gründen gesprengt werden müßte. Es würde da nie eine Fahne entrollt werden. Unter einem Panzer würde sie auf der Stelle einbrechen. Auch die Natur würde sich hier kaum von ihrer Gewaltseite zeigen: bei Hochwasser würde die Zapföffnung oben an der Ache – dem Kanalsprung – einfach verschmälert werden. (DCS 251f.)

Die Beschwörung der größtmöglichen Absenz von Gefährdung durch Mensch oder Natur markiert den Punkt, an dem der Erzähler mit dem Ort eins werden kann und seine Mission erfüllt ist. „Dem mittelalterlichen Kanal⁴⁸ entströmen nun [...] Ruhe, Verschmitztheit, Verschwiegenheit, Feierlichkeit, Langsamkeit und Geduld.“ (DCS 255) So lautet der Schlusssatz des Buchs, der im Typoskript der Urfassung,⁴⁹ noch in etwas abgeänderter Form und drei zeitlichen Schichten handschriftlich ergänzt ist. Wie Handke mit dieser Schlussapothese rang, zeigen auch die Varianten auf diesen Epilog, mit denen er in seinem Notizbuch⁵⁰ experimentierte.

Dieser Vision scheint eine Szene zu Beginn von *Kali* direkt zu antworten. In der nächtlichen Großstadt taucht hier ein Zeitungsverkäufer auf, „mit einem Exemplar der Morgenzeitung wedelnd und in einem fort ins Leere rufend: ‚Der Ewige Friede ist erklärt!‘, während die Schlagzeile das Gegenteil besagt: ‚Das Grauen!‘ Und ihm folgt ein anderer nächtlicher Rufer: ‚Historischer Augenblick: Erster Menschheitstag ohne einen Toten!‘“ (KEV 20) „Der Bescheidwiser, der sich unter Literatur nichts anderes mehr vorstellen kann als das, was er eh wiedererkennen möchte, sagt reflexartig gleich das Wort Kitsch. Das Poetische und der Zeitgeist stehen sich seit je konträr gegenüber.“⁵¹ So versuchte ein Rezensent das Buch zu verteidigen, doch bei Handke lassen poetische Visionen dieser Art immer die Folie der gesellschaftspolitischen Realität durchscheinen, der er seine literarische Arbeit als Gegendiskurs einzuschreiben trachtet. Der „Vertrauensvorschuss“, dass „marginale Praktiken wie die Kunst [...] per se als subversiver Akt

48 Die Führung des Almkanals durch den Mönchsberg ist das älteste mittelalterliche Stollenssystem Mitteleuropas.

49 Kastberger 2009, S. 159.

50 Ebd., S. 254.

51 Böttiger, Helmut: Im Salzbergwerk der Sprache. „Kali“, Peter Handkes aktuelles „Vorwinterrmärchen“. In: Stuttgarter Zeitung, 6.2.2007, S. 25.

ausgegeben werden, der herrschende Diskurse destabilisiert“, mag seit den 1980er Jahren „weitgehend verpufft“⁵² sein. Es sind Autoren wie Peter Handke, die an der Wiederherstellung und Weiterentwicklung dieser ureigensten Funktion von Literatur arbeiten.

52 Schönthaler 2016, S. 120.